

DOKUMENTACE ZÁVĚREČNÉ PRÁCE



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ
BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ
FACULTY OF FINE ARTS

ATELIÉR MALÍŘSTVÍ 3
STUDIO PAINTING 3

UŠLECHTILÉ, ŠLECHETNÉ A ŠLECHTĚNÉ
NOBLE, GENEROUS AND CULTIVATED

DIPLOMOVÁ PRÁCE
DIPLOMA THESIS

AUTOR PRÁCE
AUTHOR

Mgr. Kristína Jamrichová

VEDOUCÍ PRÁCE
SUPERVISOR

prof. MgA. Petr Kvíčala

BRNO 2018

OBSAH:

TEXTOVÁ ČÁST	s. 4 - 13
OBRAZOVÁ ČÁST	s. 14 - 22

TEXTOVÁ ČÁST

Obsah

Úvod.....	2
Podobenstvo.....	3
Slová, veci a (ne)miesta.....	5
Ilúzia, vitalita, interpretácia.....	6
Estetika a politika. Možno zobrazovať <i>inakosť</i> ? Čo je (ne)viditeľné, kým?, pre koho? a prečo?	8
Zoznam použitej literatúry.....	10

Anotácia:

Obrazy sa cez prizmu *estetického režimu* Jacquesa Rancièra, v ktorom je všetko rovnako *reprezentovateľné* a stiera sa *hranica medzi fikciou a faktom*, pokúšajú tému nazrieť tak, aby (niečo) *evokovali*, ukázali potenciálny smer. Skrz *znaky (marking¹)* chcú otvárať otázky o tom, čo je a čo nie je viditeľné, pre koho a prečo. Video pracuje s obnažovaním intimity priestorov zbavených viacerých privilégií bežného domáceho života. Scény z *nemiesta* alebo *výsostného miesta* či fúzia oboch v iluzívnom *locus*, s ktorými pracujú maľby i video, by mohli byť obrazmi spoločnosti v jej celistvosti a zároveň *inakosti*. Je ale možné *inakosť* zobrazovať? Zaujíma ma, ako túto heterotopickú látku uchopiť vizuálne, ako možno vizuálne odkazovať na kontexty, v ktorých atribúty *ušľachtilý, šľachetný, šľachtený* a im príbuzné (slušný, správny, výchovný, nápravný) používame na pozadí súvisiacich javov (moc, kolonialita, biopolitika, systém).

Úvod

Autorka mala pôvodne plán napísať tento text ako (zdanlivo) nahodilý sled myšlienok à la Borgesove eseje (samozrejme bez paradoxu priateľskej poviedkovej formy v skutočnosti zložitých filozofických úvah so záhadnými titulmi.) Vzápätí zistila, že zhromaždiť desať strán zmysluplného textu à la Borges, ktorá má podľa školského predpisu byť *súvislým informatívnym textom* o praktickej časti DP, pravdepodobne nebude cesta, ako si uľahčiť prácu.

Pred rokom som si prečítala záverečnú prácu diplomanta z mojej školy, ktorá v jednom dni obletela sociálnu sieť a asi sa navždy zapísala do histórie „diplomky pre umelcov“. Kryštofova textová časť *dokumentácie záverečnej práce* bola totálnou rezignáciou (alebo predstieraním totálnej rezignácie) na zmysel umeleckej činnosti. Performativita vyprázdneného prejavu post-internetového dieťaťa a textu ešte pridala na šťave. Nadšená a hrdá na skutočnosť, že niekto (síce nevedomky) nabúral obecný stereotyp, že študenti umenia sú skupina nekompetentných existencií neschopných zostaviť riadny text, som si vtedy povedala, že si kontroverzný formát *záverečnej práce zväštnej povahy* o rok pri jej písaní užijem a vychutnám. Dnes si ho neužívam a nevychutnávam. Dospela som k záveru, že na písaní o vlastnom umení bude nejaký (možno obecný, možno môj osobný) zádrhel, ktorý skrátka robí túto činnosť nanajvýš podivnou.

Pokúšam sa o to predsa akousi hybridnou *poviedkovou* formou: jednotlivé časti toho, čo chcem povedať sú rozdelené do intuitívnych tématických pasáží, z ktorých každá predstavuje jednu rovinu môjho rozmyšľania doplnenú o myšlienky iných autorov.

Bavia ma (nielen umelecké) prejavy v ktorých sa podarí na malom, čiastkovom príklade – udalosti, fenoméne, deji, niekoho aktivite - vyňatom z konkrétneho miesta a času

1 Vid' JOSELIT, David: Marking, Storing, Scoring and Speculating (On Time). In GRAW, I.-LAJER-BURCHARTH, E. (eds.). *Painting beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition*. Berlín: Sternberg Press, 2016: s. 11-20.

ukázať na väčšiu, komplexnú (spoločenskú) situáciu, na jej momentálnu konfiguráciu. Keď sa podarí ukázať, ako jeden malý, naoko bezvýznamný fenomén reprezentuje ducha doby a miesta. Oblasť, ktorá ma prvá napadne ako schopná naplnenia tejto premisy, je dokumentaristika. Aké sú však jej možnosti vo vizuálnom umení, ktoré sa dnes toľko obáva doslovnosti, ilustratívnosti a konkrétnosti? Je takáto ambícia prejavom politizácie umenia? Tento text, ani moje práce si takú premisu nezadali, sú zahmlené, ambivalentné, nevzťahujú sa k ničomu úplne, berú si trochu z toho a trochu z onoho, nechcú byť v žiadnom šuflíku, nekladú si podmienku byť politické, no chceli by byť politické apriori.

Slová, veci a (ne)miesta

Diplomový projekt má pôvod v úvahe nad významom pojmov „ušľachtilý, šľachetný a šľachtený“, nad obsahmi, ktoré reprezentujú. Všetky tri sú nositeľmi hodnotového významu. Sú si etymologicky zjavne príbuzné, ale predsa by sme „šľachtený“ nepoužili ako atribút odkazujúci na človeka, ale „iba“ na vec, objekt (vyšľachtený strom). *Civilizovaný, kultúrny, kultivovaný* a snáď i *slušný* by mohli tento význam suplovať pri popise *ľudí*. Šľachetným by nám naopak nenapadlo označiť vec, zviera ani rastlinu. Šľachetný môže byť človek alebo trebárs úmysel. *Ušľachtilý* sa hodí pre obe naše prírody – antropocentrickú aj tú, ktorá zahŕňa každú *non-human* entitu.²

Spoločenský úzus predurčujúci, ktoré slová sú a ktoré nie sú adekvátne na popisovanie ľudí a naopak, ktoré slúžia na popis objektov, skrýva (či odkrýva) ďalšie pozoruhodné momenty. Disciplinujúci, kultivujúci, mocenský obsah prítomný v každom z troch slov je doplnený o *pozitívny* akcent spoločenského „konsenzu“, uskutočňovania systémového *dobra*, *poriadku* a *dohľadu*, ale odohrávajúcich sa predovšetkým *inde*, kde to neškanalizuje, nedotýka sa bytostne, iba ak vzdialene či okrajovo. Zaujíma ma, ako možno túto heterotopickú³ látku uchopiť vizuálne, ako možno vizuálne reflektovať požívanie zmieňovaných a nim podobných atribútov (slušný, správny, vychovaný) v kontexte ďalších súvisiacich javov – moc, kolonialita, biopolitika, systém.

2 S istou nadsázkou si môžeme za pojítka medzi nimi dosadiť koncept tzv. *ušľachtileho divocha*, pochádzajúci zo 17. storočia a rozvinutý v diele Jean-Jacquesa Rousseau a romantických autorov.

3 V chápaní *heterotopie* sa prikláňam k Foucaultovej koncepcii, ktorý *heterotopiami* v protiklade voči utópiám označuje miesta, ktoré sú mimo všetky miesta hoci ich niekedy je možné v skutočnosti lokalizovať. Sú druhom úspešne zavedených utópií, miesta faktické, formujúce sa v samotnom základe spoločnosti. Foucault rozlišuje niekoľko druhov heterotopii (kríze, úchylky atď.). Ide v podstate o dosť nejasný, metaforickým jazykom napísaný, ale nesmierne inšpirujúci (snáď i preto, že zostal otvorený toľkým otázkam) koncept predstavený v kapitole *O jiných prostorech* v *Myšlení vnějšku* (Foucault, 2016: 71-86).

Podobenstvo

„The image is not merely double, it is triple. The artistic image separates its operations from the technique that produces resemblances, But it does so in order to discover a different resemblance en route – a resemblance that defines the relation of a being to its provenance and destination, one that rejects the mirror in favour of the immediate relationship between progenitor and engendered: direct vision, glorious body of the community, or stamp of the thing itself. Let us call it hyper-resemblance. Hyper-resemblance is the original resemblance, the resemblance that does not provide the replica of a reality, but attests directly to the elsewhere whence it derives.“
(Rancière, 2009: 8)

Podobenstvo ako druh alegórie spočíva práve vo vyjadrení obecnej myšlienky na základe menšieho, no analogického výjavu alebo príbehu. Je to malá forma veľkého príbehu. Príbeh je implicitne spojený so slovom, takisto podobenstvo má vlastný jazyk, štylistickú štruktúru. Otázka teda znie, sú nejaké možnosti podobenstva v obraze a ak áno, aké to sú?

V podobenstve sa uplatňuje estetika. Estetika podobenstva vytvára atmosféru pre etiku, je tvorcom etiky. Termín „*ethopoiesis*“ zavedený Michelom Foucaultom je použiteľný práve na estetiku podobenstva (Zimmerman, 2008:269). Vo svojej úvahe o Plutarchových *Životopisoch slávnych Grékov a Rimanov* na jednej zo svojich posledných prednášok na Collège de France Foucault zdôrazňuje Plutarchovu *etickú poetiku (poiesis)*⁴ ako akt transformujúci étos, zmenu v móde bytia alebo existencie jednotlivca. V *Užívaní slasť*⁵ analyzuje grécke praktické texty pre každodenný život, ktoré ho privádzajú k predpokladu, že ich funkcia bola *etho-poetická*, tj., že umožňovala jednotlivcom rozvíjať sa ako etické subjekty (Tzelepis – Athanasiou, 2010: 129). Estetická štruktúra podobenstva je *estetikou existencie* a vo svojom poetickom štýle (napr. poetické umenia) sa zameriava na etiku. Podobenstvo nemusí trpieť pod záťažou etiky, bolo totiž odjakživa etické a stelesňuje *estetickú etiku*, tj. „*ethopoietic*“, ako ju nazval Foucault (Zimmerman, 2008:269).⁶ Podobenstvo je teda, hoci apriori etické, zároveň estetické, podľa môjho chápania spadajúce do toho, čo Jacques Rancière nazýva *estetickým režimom zobrazovania* a čomu sa v tomto

4 Vo filozofii je *poiesis* (zo starovekého gréckeho: ποιησις) "činnosť, v ktorej človek prináša do *bytia* niečo, čo predtým neexistovalo." *Poiesis* je etymologicky odvodené od starovekého gréckeho *poieiv*, čo znamená "robiť, tvoriť".

5 FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality*. II., Užívaní slasť. Praha: Herrmann, 2003.

6 Foucaultova „*ethopoiesis*“ by si isto zaslúžila polemickú analýzu s Rancièreovým chápaním „etického režimu obrazu“, v ktorom obrazy súvisia s étosom, s bytím jednotlivcov a kolektív a sú predmetom otázky ich pôvodu a pravdivosti a otázky ich určenia (Fišerová, 2015: 101-102). V estetickom režime zobrazovania, ktorý sa stavia proti etickému, ako i proti reprezentačnému, totiž jedine môže dochádzať k *autonomii umeleckého diela*. Podľa Václava Magida týmto Rancière zásadne spochybňuje stanovisko spájajúce (súčasnú) politickú činnosť umenia s podkopaním myšlienky jeho estetickej autonómie. Umenie je podľa Rancière schopné pôsobiť na realitu práve svojou distanciou voči nej z pozície predmetu estetického nazerania (Magid, 2010: 95).

texte budem ešte venovať. Moje *obrazy* pracujú s podobenstvami, používajú motívy, ktorých interpretácia je viac (opony, hľadisko, pódium, ostrov, botanická záhrada, piedestál) či menej (neurčitá miestnosť, neurčitý priestor) rozklúčovateľná.

Opona je metafora, podobenstvo. Ivana Rumanová v článku o imerzívnom divadle píše, že „jednou z najčastejších interpretácií divadelnej opony a rámu obrazu je, že vznikli ako ochrana diváka pred mocou reprezentácií. Presne ohraničujú priestor a v prípade divadelnej opony aj čas, kedy a kde je možné sprítomňovať inú realitu, iný časopriestor“ (Rumanová, 2018). Opona teda môže fungovať ako podobenstvo imaginácie, čo je to isté ako podobenstvo momentálneho oddania sa reprezentácii. To, že niečo nevidíme, ešte neznamená, že to neexistuje. Deleuze v *Pustých ostrovoch* píše: „Jednota pustého ostrova a jeho obyvateľ (tedy) není nikdy reálná, nýbrž je imaginární, stejně jako představa, že vidíme za záclonu, když za ní nejsme.“

Čo je však ešte zásadnejšie je, že Deleuze vysvetľuje, prečo je tomu tak:

„Nadto je pochybné, zda se individuální imaginace dokáže kdy povznést až k této obdivuhodné identitě; zřejmě je zde třeba až kolektivní imaginace a toho, co je v ní nejhlubší, což jsou její rituály a mytologie“ (Deleuze, 2010: 11). Opona je obrys hranice medzi hľadiskom a javiskom, t.j. medzi svetom fikcie a svetom faktu. Opona je ikonická, pretože reprezentuje, napodobňuje či reprodukuje vzťahy vecí – oddelených svetov: skutočného a imaginárneho. Opona je prejavom zdieľaného vedomia, kolektívneho konsenzu, že to, čo sa pred začiatkom predstavenia deje za oponou, je tabu. Nikto predsa nechce prísť o zážitok z predstavenia.

Ostrov je ostrovom, je (ne)miestom, je (iba) krehkým, možno dočasným kusom pevniny v mori. Možno kedykoľvek zanikne, pohltí ho more, prestane byť pevninou a stane sa morom. Iluzívne ostrovy a ich zrkadlenia sú podobenstvami oddelenia, odloženia, vylúčenia. Ostrov obýva Robinson so svojím Piatkom, pričom domorodý Piatok je nostalgický symbol ostrova. Ostrov je tiež ikonický, pretože reprodukuje pevninu.

Botanická záhrada je takisto ikonická, ale je iným podobenstvom ako ostrov, je to zbierka *iného*, exotických rastlín, vznešenej, ušľachtilej flóry dovezenej priamo z tróпов, aby mohla byť vystavená na obdiv v obrovských palácových skleníkoch. Skutočné stromy, jazierka, pestrofarebné kvety, svetelné odlesky na mohutných kožovitých listoch tropického rastlinstva. Exotika v centrách miest alebo pri bývalých šľachtických sídlach. Privilegované miesto určené tým, ktorí majú vkus, vedia oceniť krásu a jedinečnosť vznešeného cudzokrajného. Rastliny sú návštevníkom sklenených palácov na očiach, ony samy si však tento osud nevybrali. Ich situácia je opačná a súčasne podobná ako situácia vylúčených, tých

druhých, tiež exotických, ktorí ale nemajú byť z toho či onoho dôvodu na očiach. Táto dichotómia, paralelná príbuznosť aj protikladnosť v sebe obsahuje to, čo Tzvetan Todorov (Todorov, 1996: 217) označil ako tri rôzne roviny, do ktorých sa premieta problematika *alterity*, teda vzťahu k druhému. Prvou z nich je rovina *axiologická*, t.j. hodnotový súd: druhý je dobrý alebo zlý, mám alebo nemám ho rád, môže alebo nemôže sa mi rovnať. Druhou je rovina *praxeologická*, teda snaha sa druhému priblížiť alebo vzdialiť: prijímam hodnoty druhého, stotožňujem sa s ním alebo pripodobňujem druhého sebe, nútim ho prijať svoj vlastný obraz alebo, do tretice som voči nemu ľahostajný, neutrálny. Tretia rovina je *epistémická*: poznám alebo nepoznám identitu druhého. V tejto rovine sa uplatňuje nekonečná škála rôznych stupňov poznania.

Piedestál/podstavec je podobenstvom *úspešného*, toho, čo si zasluhuje, aby ho/to všetci videli. Má to *za zásluhy*, niečo dosiahol, dokázal, preto ho vyzdvihujú. Alebo i naopak – je outsider, loozer, je všetkým naposmech, tak ho tiež vyzdvihnú, aby sa mu mohli všetci smiať. Masy prahnú po senzácii, je jedno či je kladná alebo záporná.

Ilúzia, vitalita, interpretácia

Ilúziu v maľbe (a obecne v umení) nechápem v úzkom slova zmysle, v akom je známa z notorického ustáleného spojenia *iluzívna maľba*. Nie je dnes obsah pojmu *ilúzia* v obraze posunutý do inej sféry poznania a vnímania? Isabelle Graw priamo tvrdí, že: „*maľba sa zdá byť jedným z posledných miest, kde sa zdanlivo plní túžba po konkrétnej podstate hodnoty. ... Maľovanie preto vytvára iluzórny dojem, že je možné uchopiť vlákno živej práce, ktorá bola preň mobilizovaná - a to buď jeho estetickým prežitím, alebo kúpou*“ (Graw, 2016: 99).

Zdá sa, že ide o omnoho širší pojem, ktorý sa neobmedzuje iba na spektrum vizuálnych efektov, ale na skutočný materiálny zážitok. Mám pocit, že *ilúzia* bezprostredne súvisí s fyzickým prežívaním procesu maľovania autora a so zmyslovým zážitkom diváka, resp. že im predchádza a súčasne na ne nadväzuje. Vstupuje tu na scénu *vitalita* maľby. Maľba je, v niečom paradoxne, *živé médium* (Joselit, 2016: 12). Bez ohľadu na to, či obraz na niečo odkazuje ikonicky alebo symbolicky, bez ohľadu na to, čo obraz znázorňuje alebo k čomu sa vzťahuje, fyzická (živá) forma maliarskeho znaku je kontinuálne vyzdvihovaná (Graw, 2016:80). Fyzikalita, resp. materialita maľby úzko súvisí s jej indexikalitou⁷.

⁷ Index je podľa Peirca fyzicky spojený so svojím objektom, vytvárajú spolu organickú dvojicu (Graw, 2016: 92)

Zvláštna materialita maliarskeho plátna⁸ zabráňuje tomu, aby bolo ako *produkt* redukované na svojho autora. Teda indexikalita v maľbe neznamená, že obraz odkazuje k ruke svojho autora. Odkazuje k *materialite* maľby danej prácou (*labour/non-labour*) a ňou stráveným životným časom.

Tak ako sa môže zdať paradoxné hovoriť o indexikalite maľby (pretože index sa obvykle chápe ako anti-subjektívny nástroj podkopávajúci význam autorstva), zaujíma ma spojenie maľby so zdanlivo *nemaliarskou* témou a súčasne kombinácia maľby, kresby a videa, ktoré je rovnako *obrazom*, ale vyznačuje sa, prirodzene, *inými* znakmi odkazujúcimi na *iný* proces jeho vzniku. Moja *diplomka* je okrem iného pokusom ukázať, že rôzne druhy obrazov môžu vedľa seba v post-mediálnom veku fungovať ako rôzne druhy – povedzme – *epistémických partnerov*.

Obraz na plátne (ako médium so špecifickou indexikalitou) má potenciál *evokovať*, teda vyvolávať fyzicky, ukázať potenciálny smer skrz *znaky* (*marking* - Joselit, 2016: 11-20) napr. zapovedanosť, privilegovanosť, posvätnosť alebo ohraničenosť nejakého priestoru.⁹

Video má, na druhej strane, väčší potenciál niečo *kvázi-objektívne dokumentovať*, čím môže dať vzniknúť inému typu ilúzie. Dotýka sa to banálnej predstavy o pravdivostnej hodnote sprevádzajúcej *fotografiu* od jej vzniku, nejdem sa však púšťať do analýzy týchto predstáv, a to ani v prípade obrazu pohyblivého. Video, ktoré je súčasť DP, sa však z istého pohľadu priživuje na tejto predstave. Tento *objektivitu-evokujúci* efekt paradoxne hraničiaci až s fabuláciou chce súčasne byť kompenzovaný nejasným, zastretým dôvodom, absentujúcou interpretáciou zobrazovaného a statickým, dlhým, fotografickým obrazom. Video vzniklo v priestoroch výchovno-nápravnej inštitúcie pre mládež. Pracuje s obnažovaním intimity priestorov zbavených viacerých privilégií bežného domáceho života. Ukazuje súkromné priestory bez svojich obyvateľov. Scény pripomínajú bežné obytné priestory, no ich zobrazovanie má v mysli diváka vzápätí hyperbolizovať situáciu izolácie. Scény z *nemiasta* alebo *výsostného miesta* či fúzia oboch v iluzívnom *locus*, s ktorými pracujú maľby, kresby aj video by mohli byť obrazmi spoločnosti v jej celistvosti a zároveň *inakosti*. Je ale možné zobrazovať *inakosť*?

8 Graw tvrdí, že pre obraz na plátne je špecifické, že je ním spostredkovávaný a vyjednávaný metonymický vzťah medzi produktom a osobou. Na rozdiel napr. od performance, kde produktom je osoba – nie autentická osoba autora, ale jeho inscenovaná verzia ((Graw, 2016: 96)

9 ...aby vzbudil v divákovi zdanie, že „to“, čo vidí, už videl niekde inde, že sa mu niečo pripomína, asociuje. Nie je to však iba asociatívna, ale i afektívna rovina maliarskeho obrazu, ktorá vstupuje do hry s divákom. Afektivita obrazu je skutočná hra na divákovu city. Nie je to tak, že by autor počas celého pracovného procesu myslel na potenciálneho diváka, divák je v obraze sprítomnený apriori, pretože aj sám autor je zároveň divákom (pri maľbe snáď explicitnejšie než pri akomkoľvek inom médiu).

Estetika a politika. Možno zobrazovať *inakosť*¹⁰? Čo je (ne)viditeľné, kým?, pre koho? a prečo?

Podľa Jacquesa Rancièra pojem *reprezentácie* stratil svoj zmysel v momente, keď sa v novom režime viditeľnosti, ktorý nazýva *estetickým režimom*¹¹, všetko stáva reprezentovateľným. Prejavom prechodu od reprezentačného k estetickému režimu, ktorý situuje do našej súčasnosti, je zavedenie novej epistemickej konfigurácie tzv. *zdieľania vnímateľného*, ktorý zo svojho titulu podnecuje potrebu *emancipácie* na periférii, na okrajoch práve prebiehajúceho režimu. Vzniká tak reakčný reťazec, ktorý sám zaštiťuje kontinuálny vznik potreby emancipácie v každom už etablovanom režime *zdieľania vnímateľného*. Politika umeleckého diela sa odohráva „*ve způsobu, jakým mody ztvárnění nových forem viditelnosti ustavených uměleckými praktikami vstupují do vlastního pole estetických možností politiky*“ (Rancièr, 2004: 65 cit. podľa Magid, 2010: 94). I keď Rancièrova interpretácia politickosti umenia týmto ustanovuje autonómiu umenia a prehlušuje hlasy, ktoré volajú po podriadení umenia praktickým úlohám politiky a upožadením myšlienky jej estetickému autonómie (Magid, 2010: 95), mám pocit, že Rancièr si predsa v niečom protirečí. Ak je totiž v estetickom režime všetko reprezentovateľné a zároveň sa ruší hranica deliaca racionalitu fikcie od racionality faktu (Rancièr, 2003: 139 cit. podľa Stejskal 2009:115), nemusia sa nutne v nejakom momente ako bumerang vrátiť otázky *etiky* týkajúce sa legitimacy zobrazovania a viditeľnosti?

Stačí, keď sa napr. pozrieme na kontroverziu obrazu od Dany Schutz s názvom „Open Casket“, ktorá bola témou búrlivej diskusie po tom, čo sa obraz objavil na minuloročnom Whitney bienále v New Yorku. Maľba sa stala terčom kritiky zo strany množstva čiernych umelcov, ktorí jej vyčítali rasovú necitlivosť. Zobrazuje znetvorenú tvár 14-ročného Emmeta Tilla, brutálne zavraždeného v roku 1955 po tom, čo bol nespravodlivo obvinený z flirtovania s bielou ženou. Viacerí čierni umelci na čele s Hannah Black sa následne nechali počuť, že sú z diela sklamaní a požadujú jeho odstránenie z výstavy¹². Nemierim tým vôbec k pochybovaniu o estetickom režime zobrazovania, ako ho popisuje Rancièr, no nie je to tomu

10 Slovo *inakosť* je v kurzíve kvôli svojej problematickosti. Nech robíme, čo robíme, nezbavíme sa faktu, že pri jeho používaní pôsobíme ako arbitry *inakosti*.

11 Rancièr nechápe pojem estetika ako filozofickú disciplínu, ale ako systém apriórnych foriem určujúcich, čo sa ukazuje ako vnímateľné, viditeľné. Estetika je aktuálnym módom, foucaultovskou epistémou legitímneho jednania a chápania vnímateľného (Fišerová, 2015: 32) a zároveň determináciou miesta a hraníc *politiky* ako formy skúsenosti (Rancièr, 2004: 13).

12 Viď napr. článok Dana Schutz's "Open Casket": A Controversy around a Painting as a Symptom of an Art World Malady od Klausa Speidela (dostupné online: <https://www.spikeartmagazine.com/en/articles/dana-schutzs-open-casket-controversy-around-painting-symptom-art-world-malady> cit. 19.4.2018).

tak, že sa v ňom stále uplatňuje aj etický rozmer? Áno, nepredstavuje už sakrálnu ani rituálnu rovinu obrazu, ale predstavuje podľa mňa akúsi epistémickú rovinu súvisiacu s legitimitou zobrazovania *inakosti*. Všetko síce je reprezentovateľné, ale na mieste sú možno okrem otázky *čo?* aj otázky *kým?*, *pre koho?* a *prečo?* Potenciál doplniť Rancièrovu úvahu o zmienené otázky by možno mal práve vyššie spomínaný Foucaultov koncept „*ethopoiesis*“. Pre Foucaulta, *etho-poetická* rekonštrukcia seba samého cez *estetiku existencie* vyžaduje, ako o tom píše James Faubion¹³, nielen repertoár technológií ale aj „otvorené teritórium“, sociálny terén, v ktorom môže byť zakúšaná sloboda. Foucault chápe *etho-poetiku* ako nástroje antickej etickej ekonómie, v ktorej poetika seba samého môže byť čítaná ako spôsob života realizujúci etickú prax. Etická prax môže byť podľa Foucaulta uchopená iba ako vzťahová – sloboda subjektu a jeho vzťahy k druhým ustanovujú podstatu etiky (Tzelepis – Athanasiou, 2010: 129). Tento koncept mi pripadá nosný práve v otázkach legitimacy zobrazovania *inakosti* a vôbec zobrazovania *nerepresentovateľného* (pripúšťajúc podľa Rancièra, že *nerepresentovateľné* nie je) na poli vizuálnych umení. Práve prostredníctvom parabolických prirovnaní, čiastočných, neúplných komparácií, alegórií a ďalších nástrojov využívajúcich analógiu, kam patrí i zmieňované *podobenstvo* je snád' možné eticky a súčasne esteticky pristupovať k zobrazovanému.

13 FOUCAULT, Michel a James FAUBION. *Aesthetics: method, and epistemology*. London: Penguin Books, 2000. Essential works of Foucault 1954-1984.

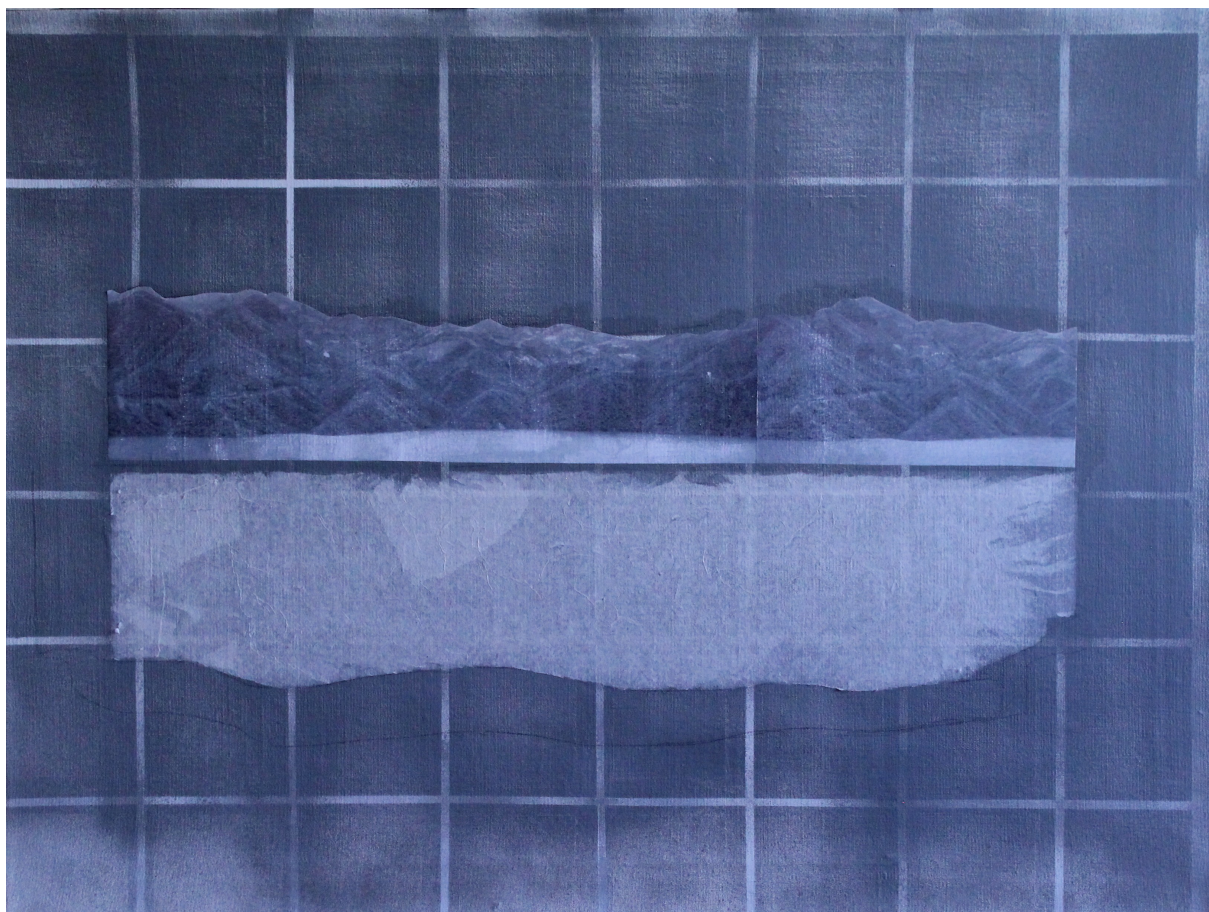
Zoznam použitej literatúry

- DELEUZE, Gilles. *Pusté ostrovy a jiné texty: (texty a rozhovory 1953-1974)*. Praha: Hermann, 2010.
- FIŠEROVÁ, Michaela. *Obraz a moc: rozhovory s francouzskými mysliteli*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *Myšlení vnějšku*. Vydání třetí. V Praze: Herrmann, 2016. ISBN 978-80-87054-44-4.
- FOUCAULT, Michel a James FAUBION. *Aesthetics: method, and epistemology*. London: Penguin Books, 2000. Essential works of Foucault 1954-1984.
- FOUCAULT, Michel. *Dějiny sexuality*. II., Užívání slasti. Praha: Herrmann, 2003.
- GRAW, Isabelle: The Value of Liveliness. In GRAW, I.-LAJER-BURCHARTH, E. (eds.). *Painting beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition*. Berlín: Sternberg Press, 2016, s.
- JOSEKIT, David: Marking, Storing, Scoring and Speculating (On Time). In GRAW, I.-LAJER-BURCHARTH, E. (eds.). *Painting beyond Itself: The Medium in the Post-medium Condition*. Berlín: Sternberg Press, 2016, s.
- MAGID, Václav. Od estetizace politiky k politizaci umění a zpět. In: BARŠA, Pavel. *Kritika depolitizovaného rozumu: úvahy (nejen) o nové normalizaci*. Všeň: Grimmus, 2010, s. 77-96.
- RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. London: Verso, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *The future of the image*. Pbk. ed. London: Verso, 2009.
- RUMANOVÁ, Ivana. Pózovanie so štvrtou stenou. O prekračovaní hraníc medzi umením a životom. A2, 02/2018, dostupné online: <https://www.advojka.cz/archiv/2018/2/pozovanie-so-stvrtou-stenou>
- STEJSKAL, Jakub. Rancière a estetika. Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 6–7/2009, s. 108–124.
- TODOROV, Tzvetan. *Dobytí Ameriky: problém druhého*. Praha: Mladá fronta, 1996.
- TZELEPIS, E. – ATHANASIOU, A. Rewriting Difference Luce Irigaray and 'the Greeks'. SUNY series in Gender Theory, 2010.
- ZIMMERMAN, R. The etho-poietic of the parable of the good Samaritan (Lk 10:25-37). The ethics of seeing in a culture of looking the other way. VERBUM ET ECCLESIA JRG 29(1)2008.

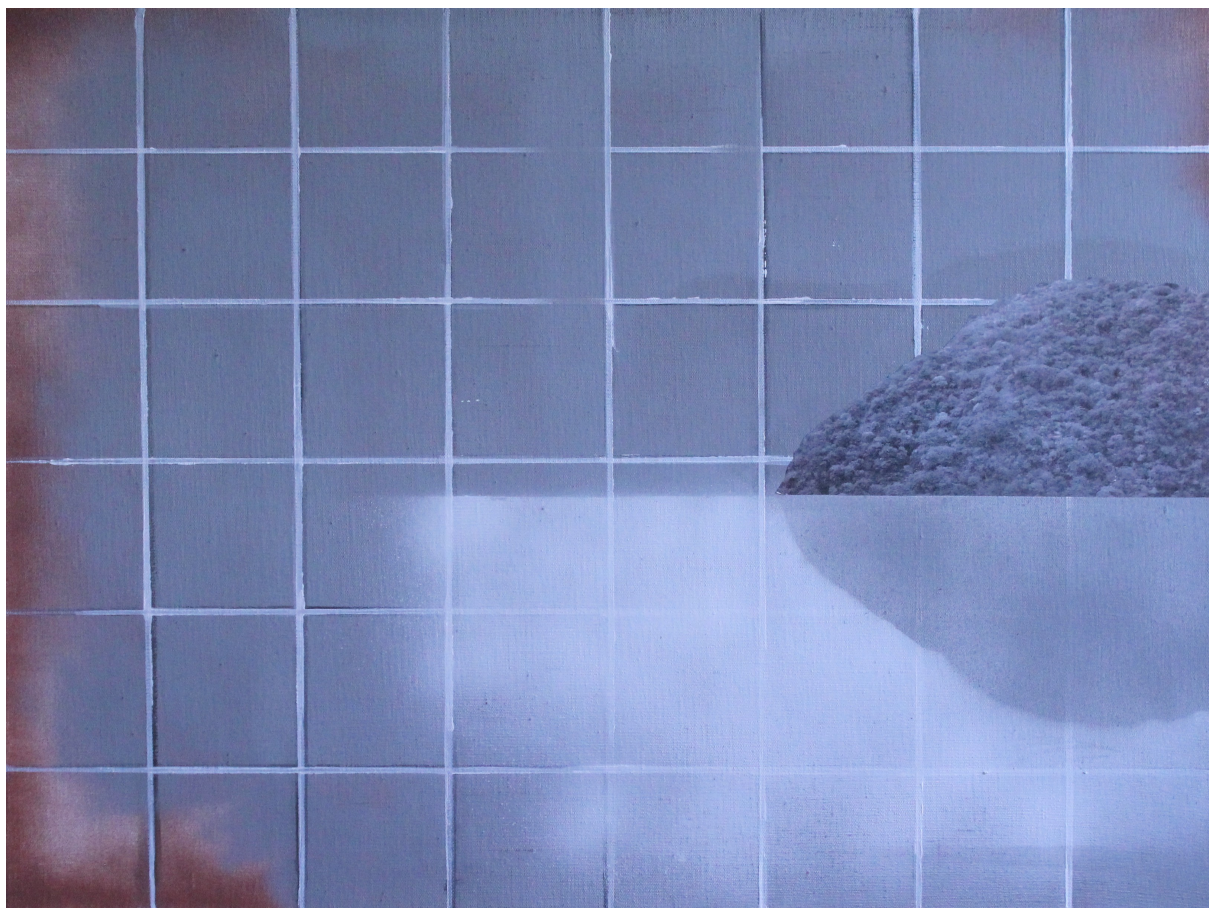
OBRAZOVÁ ČÁST



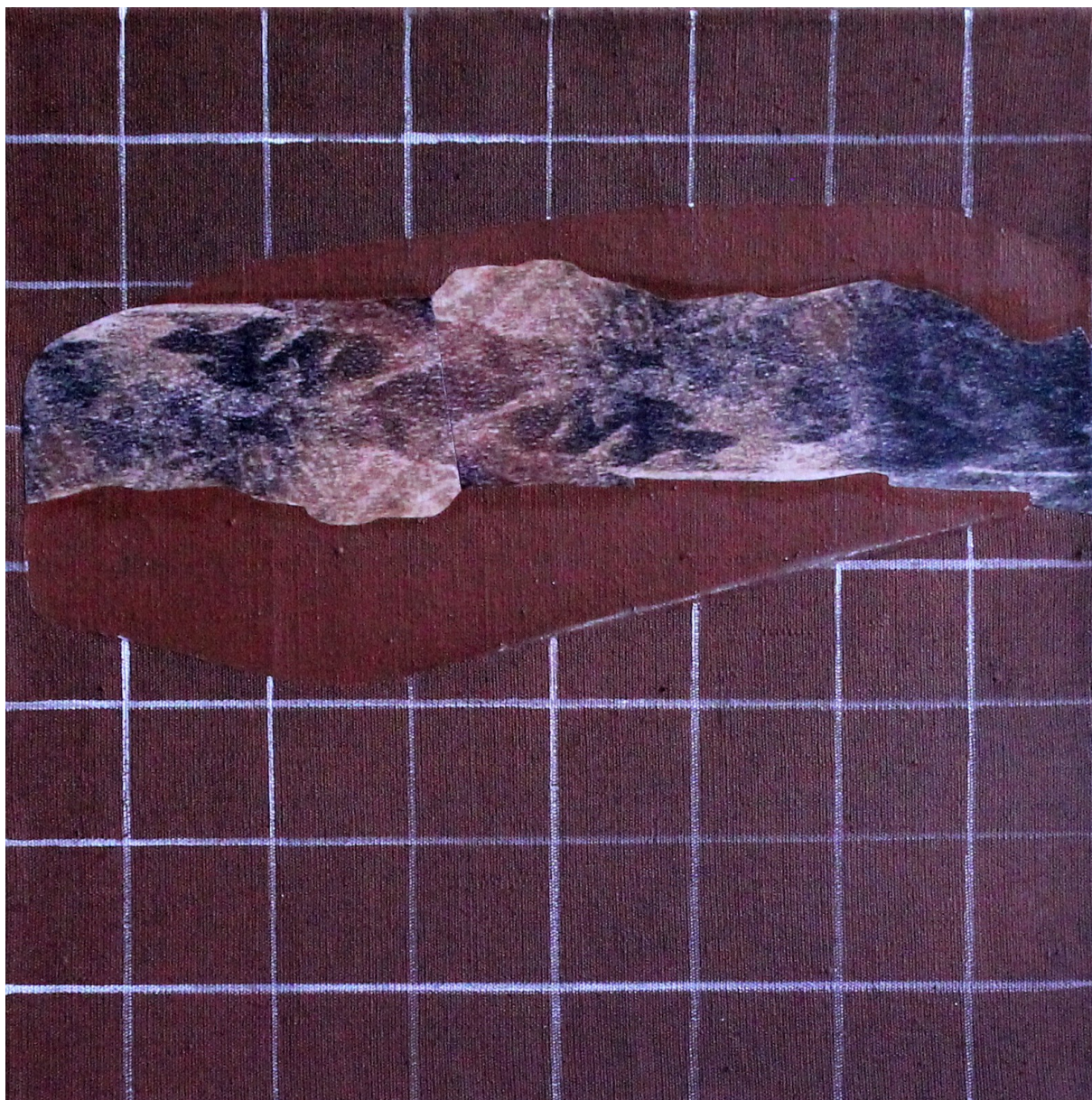
Bez názvu, olej na plátne, 185 x 165 cm, 2018



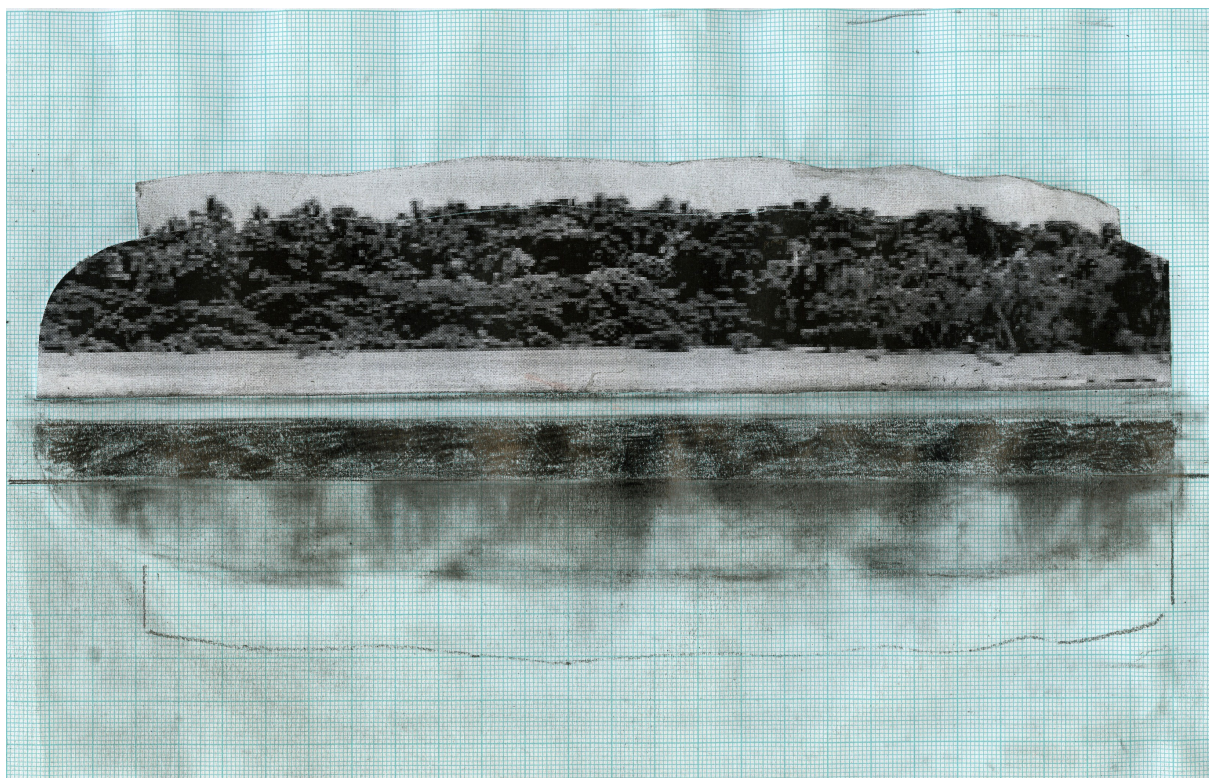
Ostrov I., kombinovaná technika, 80 x 60 cm, 2018



Ostrov II., kombinovaná technika, 80 x 60 cm, 2018



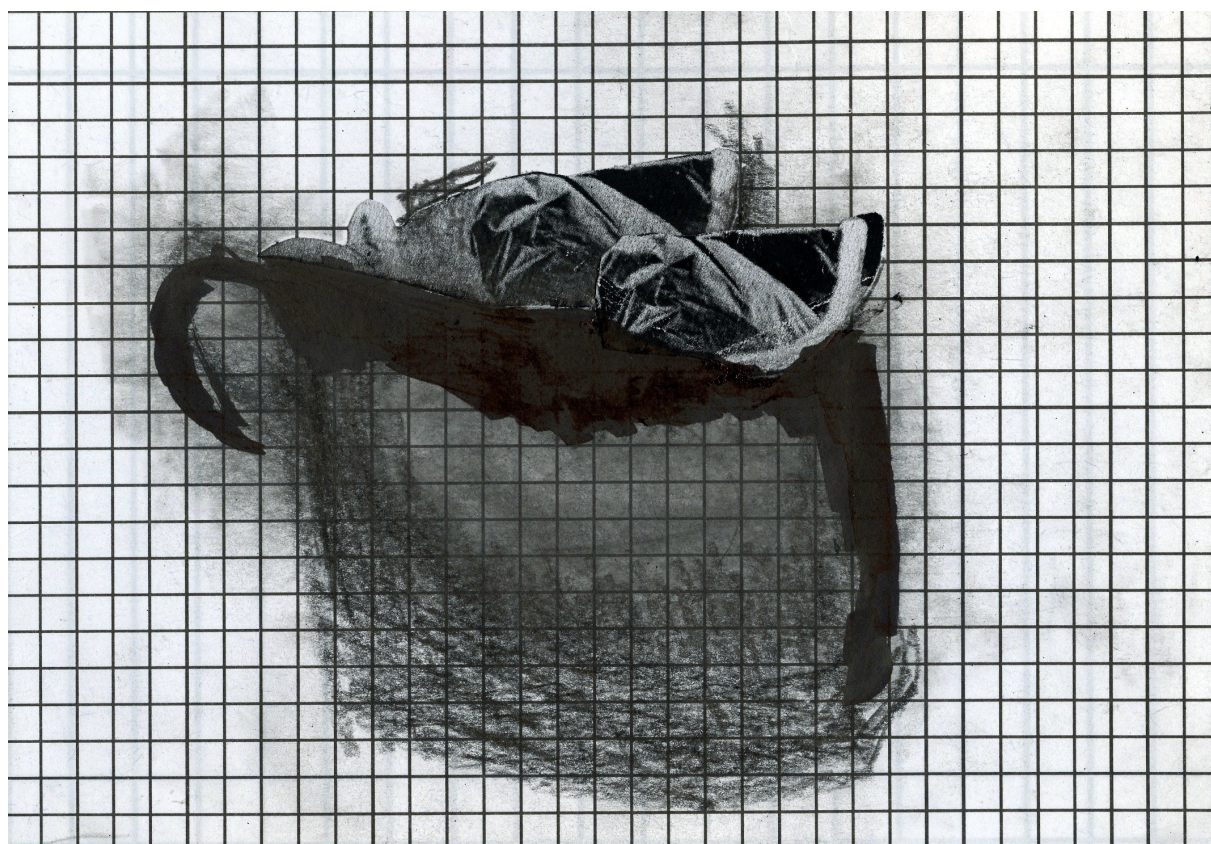
Ostrov III., kombinovaná technika, 60 x 40 cm, 2018



Ostrov, skica/ kresba a koláž na milimetrovom papieri, 2017



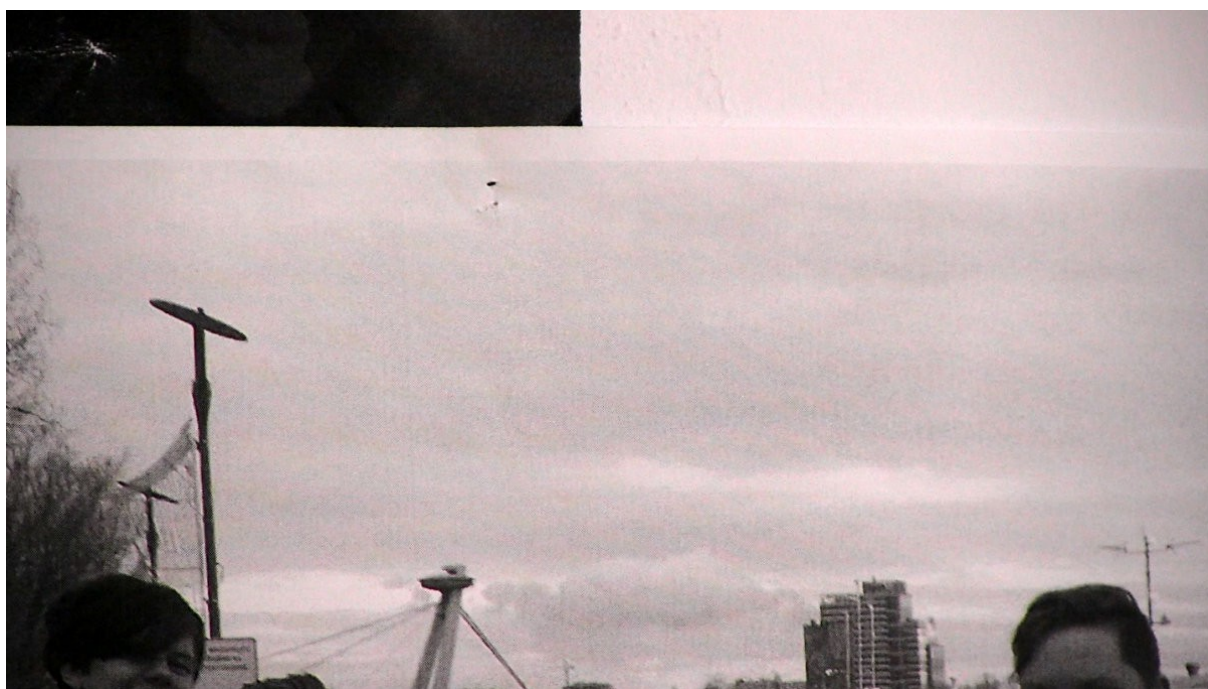
Botanické záhrady I., skice/ kvaš, 2018



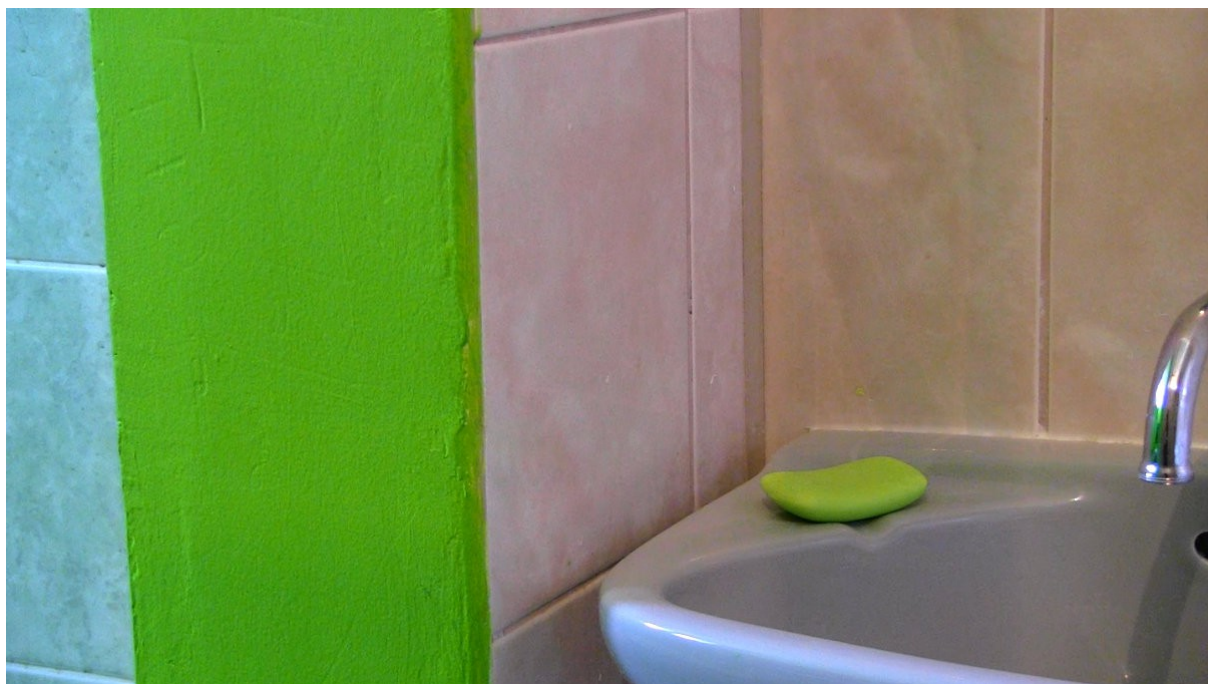
(Ne)miesta I., skice/ koláž, 2018



Bez názvu, screenshot videa, 2018



Bez názvu, screenshot videa, 2018



Bez názvu, screenshot videa, 2018